AUTHOR: WILDT, ADOLFO

TITLE: L'ARTE DEL MARMO.

PLACE: MILANO

DATE: 1922

Master Negative #

91-80387-4

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

## BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record



Wildt, Adolfo, 1868-1931.
... L'arte del marmo. 2. edizione. Milano, Hoepli, 1922.
3 p. l., 91, [1] p., 1 l. 15 cm. (Manuali Hoepli, 6)



Restrictions on Use:

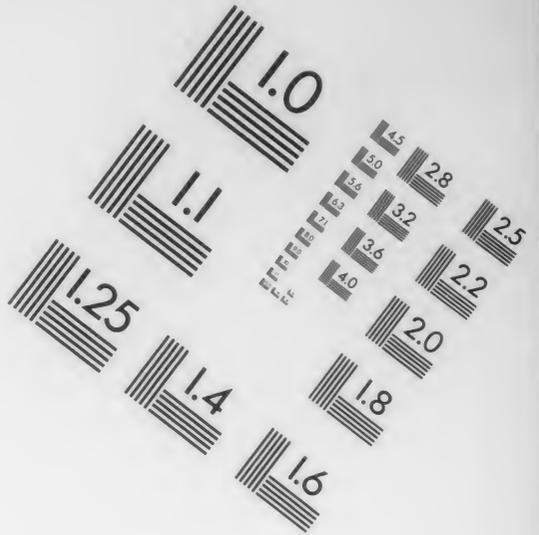
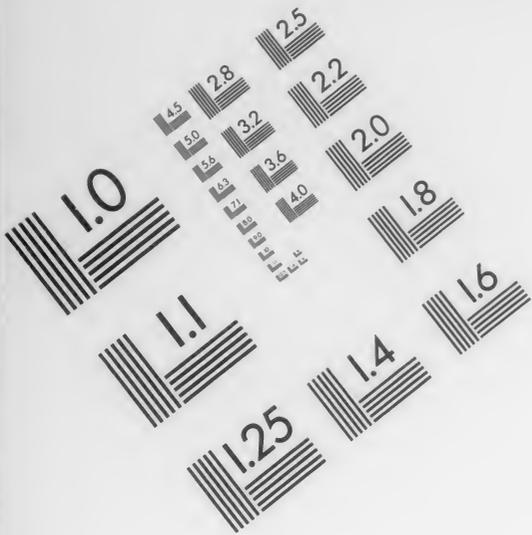
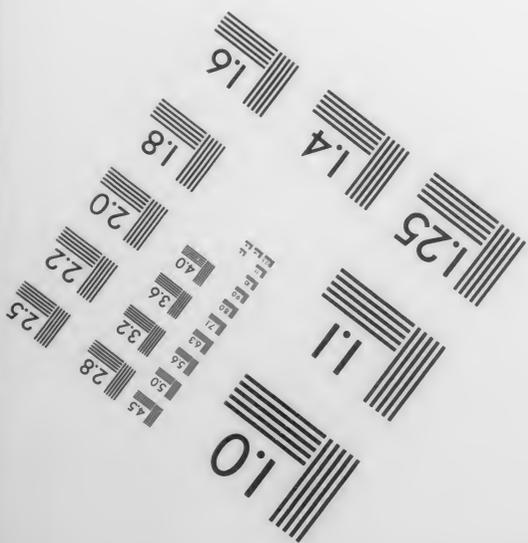
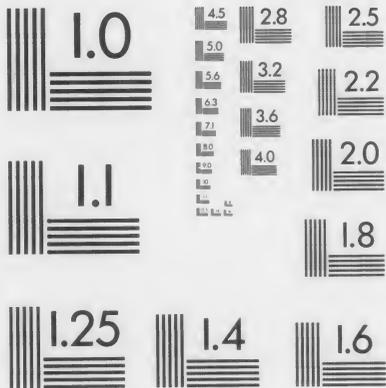
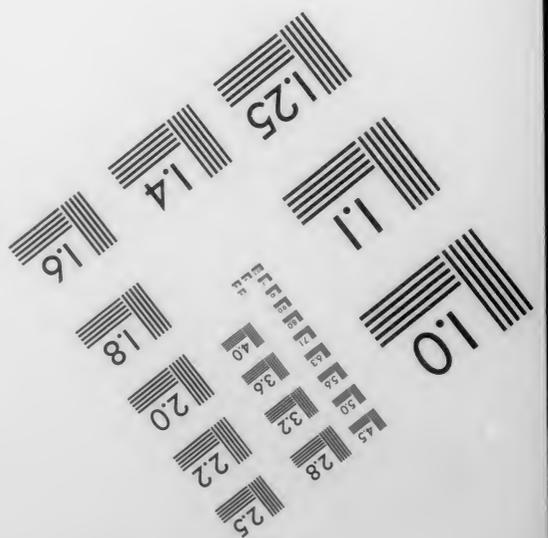
TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35mm REDUCTION RATIO: 9x
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 12.23.91 INITIALS V.W.D.
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

AIIM

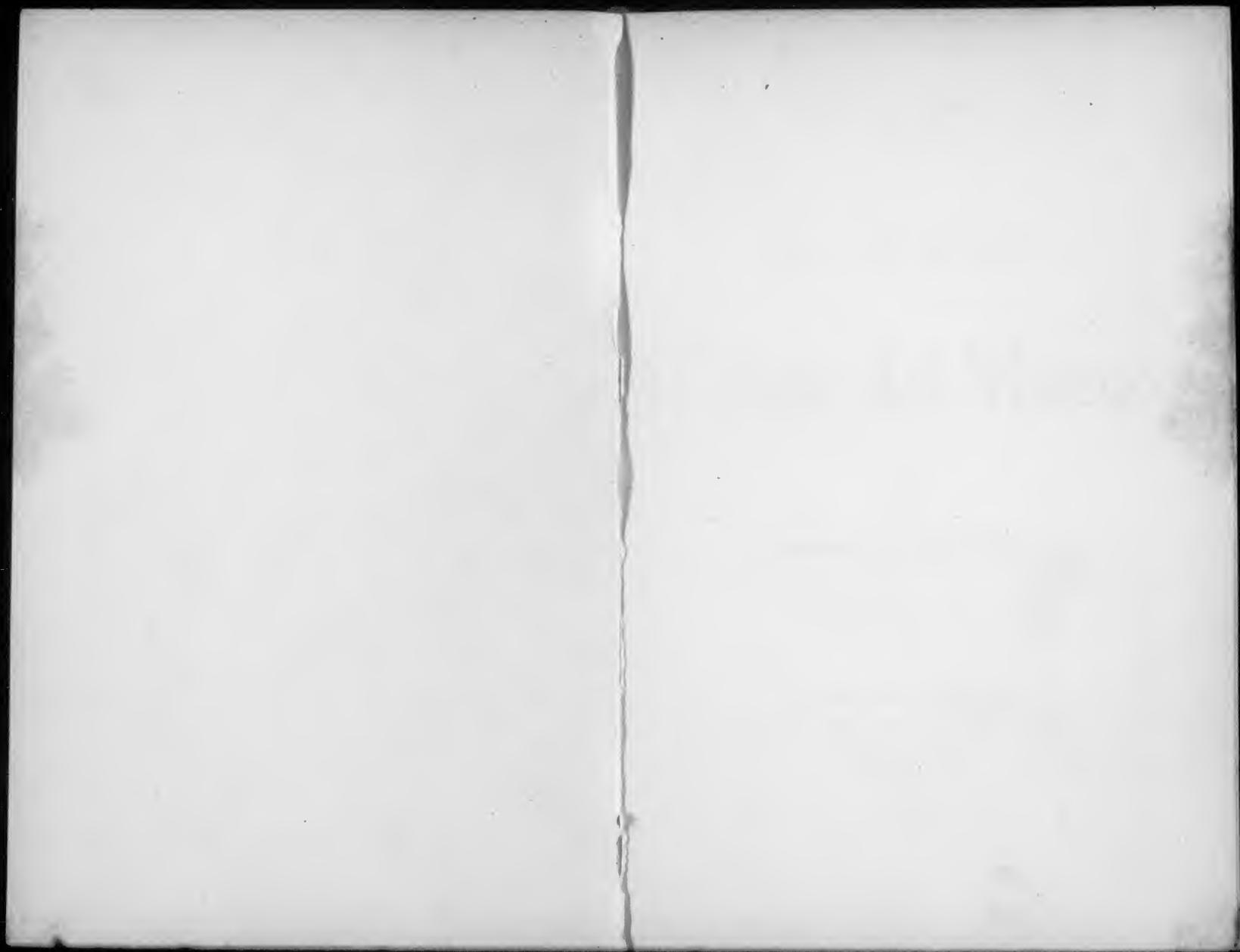
**Association for Information and Image Management**

1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910

301/587-8202

MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.

ADOLFO WILDT

# L'Arte del Marmo

SECONDA EDIZIONE

MILANO - ULRICO HOEPLI - EDITORE

MANUALI HOEPLI

ADOLFO WILDT

# L'Arte del Marmo

SECONDA EDIZIONE

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

1922

A

GIUSEPPE CHIERICHETTI

*La redazione letteraria di questo trattatello è dovuta alla penna di un mio carissimo amico, artista e scrittore, il quale per ragioni sue, e non senza mio rammarico, non ha creduto di dover mettere anche il suo nome, accanto al mio, in testa a queste pagine.*

A. W.

# L' Arte del Marmo

Tre giovani scultori si presentarono una di queste mattine al mio studio per chieder consiglio a me, di tanto più anziano di loro, intorno a un problema per loro novissimo; che se era unico nella sua generalità per tutti e tre, variava tuttavia, nella peculiare applicazione, per ciascun d'essi.

Si trattava della lavorazione artistica del marmo — che è quanto dire dello scolpire; perchè codesti giovani, usciti tutt'e tre da una delle principali nostre Accademie di Belle Arti, e licenziati con onore, si accorgevano ora, sul punto di intraprendere la loro ardua carriera d'arte, che non sapevano quello che è pure il fondamento es-

senziale dell'arte nostra, e che avrebbe dovuto essere pertanto la base e il centro di tutto l'insegnamento loro impartito nella Regia Accademia. Difficile a credersi: fra tanti corsi — prospettiva, disegno, ornato, anatomia, copia dai gessi, copia dal vero, storia dell'arte, modellazione, storia antica, ecc., ecc., che erano stati loro impartiti, uno era stato del tutto dimenticato, — l'arte di lavorare il marmo. Nessuno si era curato di insegnare a questi futuri scultori questa piccola cosa: scolpire.

Essi venivano da me, avendomi sempre sorpreso, quante volte venissero nel mio studio, alle prese con qualche blocco di marmo, e conoscendo anche, per discorsi loro tenuti, la mia inesauribile passione per questa nobilissima materia, e per questo difficile e appassionante lavoro che è l'arte del marmo.

Un dopo l'altro, essi mi esposero il loro problema, pregandomi ciascuno di dargli quei



migliori suggerimenti che la mia esperienza sapesse.

Ambiva l'un d'essi di creare una statua; cioè di tradurre nel marmo una certa idea plastica che gli andava occupando la mente. Egli voleva profittare di un bel blocco di Carrara che la avvedutezza di un Mecenate gli offriva; e a cui egli non si ardiva ancora, così digiuno di cognizioni in proposito, a metter mano.

Per l'altro invece, che già si era provato a qualche lavoro in marmi teneri, si trattava di scolpire una certa opera in marmo di Gandoglia; chè accintovisi come aveva fatto per l'innanzi, s'era dovuto ritrarre sgomento dall'ostinata durezza di questo vaghissimo materiale.

Il terzo poi, il più imberbe dei tre, aveva incarico di rifare in un marmo diverso, una sua statua già esposta in una recente Mostra: e chiedeva anch'egli quelle generiche nozioni

che gli avrebbero permesso di procedere nel suo lavoro, senza un inutile spreco di energie e di tempo, e migliorando, se potesse, l'opera sua.

Mi parve di dover cominciare dal primo, come quello che mi presentava il problema più generale della scultura: la creazione di una nuova statua.

Incominciai dunque:

Dedizione piena della miglior parte di te all'opera tua: umiltà profonda dinanzi agli insegnamenti della natura; abbandono ribelle di tutte le consuetudini errate; sincerità e lealtà assolute; impeto nell'affrontare l'aspra materia; ardire nell'affidarti alle tue ispirazioni; volontà paziente e indefessa al lavoro.

Ti converrà innanzitutto rinunciare al procedimento solito di modellar la statua fino a compimento nella creta o nella plastilina, per poi, come usano i più, affidarla ad un appun-



tatore, che con i suoi procedimenti geometrici la traduca nel blocco di marmo; riserbando a te di dargli l'ultima finitura, se pure tu non la faccia ultimare da altri con breve lavoro.

Se tu vuoi esser veramente scultore, se vuoi che le tue opere abbiano a nascer già con i caratteri e le prerogative essenziali di quest'arte, e possano quindi giovarsi di tutte le sue possenti virtù emotive, tu dovrai in vero condurti a partorire il concetto della tua mente nella materia stessa che lo ha da realizzare definitivamente.

Come vuoi tu infatti che ciò che fu visto, maturato ed eseguito dentro la creta bruna e molle, possa conservare la sua efficacia plastica quando sia tradotto in una materia così sostanzialmente diversa — bianca riflettente dura — qual'è il marmo? Tutta l'efficacia dell'opera plastica non dipende forse dai rapporti d'ombra e di luce che sono dati dai rilievi e dalle cavità con cui l'artista ha fog-

giato la sua forma? Come vuoi tu che quelle cavità che ti davano quella tale ombra là nella muta creta, te la ridiano tal quale nel marmo chiaro, vivo e splendente? E come pretenderai di trovare nel molle maneggio di quella cedevole materia quelle varie risorse di lavorazione e di modellazione, quel segno incisivo che dovranno dare la sembianza di vita al tuo duro marmo, e che non potranno nascere che dal modo stesso con cui tu riuscirai a penetrare e vincere la sua durezza?

Pensa, mio giovane amico, a quel che avviene solitamente nella confezione delle statue che vediamo nascere tuttodì. Lo scultore fa la sua statua in creta; vi si tormenta (consideriamo il caso si tratti di un probo artista) a cercare in essa i rilievi che devon dar vita a quella forma ch'egli concepì nella mente; e quando si è bene travagliato in questa ricerca, e ben considerando la sua creta, gli pare di dover starsene pago, ecco la consegna



al formatore perchè gliela traduca in gesso. Prima metamorfosi, prima violazione. Quella forma che là si modellava in una materia molle, untuosa e bruna, eccola quì deformata nella materia rigida, bianca, opaca: tutti i rapporti di luce e d'ombra sono alterati, e quindi i rilievi, e tutta mutata è quell'atmosfera generale che ogni statua crea intorno a sè come un alone spirituale. L'artefice non riconosce più l'opera sua; nè saprebbe dire se la mancata efficacia è da imputare a sè, o all'alterazione perpetrata dal gesso. Ma ecco una seconda metamorfosi e una seconda violentazione: l'opera è affidata a un abbozzatore di mestiere, perchè incominci a tradurla nel marmo. Ed ecco che dal bianco atono e rigido del gesso, i rilievi sono meccanicamente, e lasciatemi dire, bestialmente trasportati nella nuova materia viva, sonora e splendida, dura ma non ispida come il gesso, anzi docile e blanda alla carezza della luce. Nuova

alterazione di tutti i valori di scuro e di chiaro e quindi dell' effetto generale. Nuovo perturbamento della tanto affannosa ricerca dei rilievi. Il povero artefice non può che assistere impotente a questo smarrimento della sua opera. Il più delle volte egli è così inesperto della lavorazione del marmo che deve affidare la sua statua in mani mercenarie fino all' ultima finitura; quando pure crede di potervi metter mano per le ultime finezze di modellato e di esecuzione, trova già i principali valori, quelli che dovevan fare tutto il sostegno della sua plastica, ormai definitivamente compromessi; e per di più, egli, non avendo che una conoscenza superficiale del marmo e una pratica imperfetta della sua lavorazione, non riesce mai a ridare all' opera sua quella freschezza e vibratilità di vita che sfuggì nei replicati trapassi.

Aggiungiamo che per questa stessa sconoscenza e disaffezione pel materiale di marmo, l'artefice si affida il più delle volte per la scelta del suo blocco, alla malizia di un qualunque mercante di marmi: il quale, come vuol l'umana natura, ed in ispece quella de' mercanti, bada più a far riuscir bene gli affari propri che le statue degli altri; e così il povero scultore, nove volte su dieci si ritroverà con un pezzo di marmo che, nè per composizione chimica, nè per durezza, nè per resistenza agli agenti atmosferici, nè per effetto di colorazione, corrisponderà alle esigenze materiali e spirituali dell' opera concepita. Ecco qui la storia delle tante statue che noi vediamo per gallerie, esposizioni, piazze, cimiteri, e in cui sentiamo (tralascio quelle in cui non vi fu mai intenzione d' arte) sentiamo quell' indefinibile e pur tanto dispiacevole sapore di copia; di cosa morta, cioè, in cui la fattura non traduce più l'intenzione diretta dello spirito.

— Ecco i marmi che sanno di « cara-

mella succhiata! » — proruppe ridendo l'amico imberbe.

— Per l'appunto! Questo termine molto espressivo che corre nei nostri studi, definisce molto bene l'aspetto viscido e insufficente che assume un marmo quando traduce con meccanica esattezza i rilievi di un originario modello in creta. Pensate che la diversità tra le due materie è tale che si può ritenere che un'incisione di un millimetro di profondità nella creta deve avere nel marmo bianco, per ottenerne un corrispondente effetto d'ombra, non meno di due millimetri. Vedete quale lamentosa « *caramella* » ne risulterà quando di questa relazione non sia stato tenuto verun conto.

— Ma, e non potremmo per l'appunto tenere esatto conto di questa proporzione nel modellare la nostra creta? — chiesero due de' miei interlocutori.

— Amici miei, ciò ch'io vi ho riferito in



cifre a modo di esempio, voi sapete bene che riguarda uno dei fatti più indefinibili e irriducibili di tutta la attività umana: il fatto dell'arte. Quella proporzione enunciatavi come schema, voi potete esser certi che varierà perpetuamente secondo le varie profondità di ogni scuro, secondo la sua ubicazione, secondo i riflessi, i contrasti o le simiglianze che eserciteranno gli altri scuri e gli altri rilievi intorno a lui. Voi sapete insomma che il problema dell'arte è sempre vario e nuovo, e non solubile se non volta per volta dall'intuito e dalla sensibilità dell'artista. Vano dunque sarebbe voler calcolare questa trasposizione dalla creta al marmo secondo una scala prestabilita.

— È evidente — dissero tutti e tre i miei amici.

— Ben altro, cari miei, era il procedimento degli antichi Maestri. I quali incominciavano con l'andare essi medesimi alla cava,

e con la consumata perizia di gente adusata fin da fanciulli a trattare il marmo e riconoscerlo in tutte le sue più recondite caratteristiche, si sceglievano il blocco in correlazione all'opera che designavano trarne.

In quanto al metodo ch'essi seguivano nel crear l'opera sculta — si può ritenere che, per quante differenze vi potessero essere d'età ad età, di scuola a scuola — sempre e per tutti l'arte dello scultore consisteva essenzialmente e fondamentalmente nello scolpire.

Benchè, credo, non ci siano testimonianze esplicite sul metodo seguito dai Greci, da tutti i caratteri della loro arte e da ciò che si sa degli studi e delle consuetudini di lavoro di quegli artisti, questo si può presumere fosse il loro procedimento. Dovevan foggiarsi dapprima qualche grossolano pupazzo in gesso od in altra materia rigida, a fine di assicurarsi delle proporzioni principali, dell'atteggiamento e della linea essenziale della loro figura, del-



l'impostazione e dell'equilibrio delle grandi masse. Assicuratisi di ciò, dovevan farlo da un praticante tradurre, così, sommario e grossolano, nel blocco di Pario o di Pentelico, sul quale, appena dirozzato, interveniva subito l'artista, cioè lo scolpitore. Questi a forza di sapiente lavoro di incavi e di smussature, senza alcun bisogno, nè invero alcuna possibilità di servirsi di « punti », ma solo con mezzi di semplici triangolazioni, faceva grado a grado, sempre per sapienti armonie di linee ed equilibri di masse, balzar fuori la figura perfetta.

Di poco diverso è il procedimento di Michelangelo, come lo possiamo tra l'altro dedurre dal bel modellino in cera del Davide (bozzetto dieci volte più piccolo del colosso definitivo). Egli fa, sì, talvolta un bozzettino assai rifinito nei particolari: ma non già, badate, per poi trasportarlo tal quale, con ingrandimento meccanico, servilmente copian-

dolo, dalla cera al marmo: ma solo per rendersi esatto conto di tutti i valori decorativi, di tutti gli equilibri di masse, di tutti gli incontri più o men felici di modellati, di musculature, di varietà anatomiche; valendosi a ciò dell'alto suo potere immaginativo, che gli rendeva possibile vedere, di sulla piccola statuetta di cera, l'effetto del gigante ch'egli avrebbe poi cavato dal masso. Del resto, l'esistenza di quell'abbozzo in terra e stoppa che è alla Regia Accademia di Firenze, ci testimonia che anch'egli usava del procedimento che abbiam creduto poter attribuire ai Greci. Ciò che importa, è che anch'egli — e chi più di lui! — affrontava con tutto il vigore del suo grand'impeto creativo il blocco di marmo. Nessun scultore mai ebbe più fermo che lui il convincimento che l'arte dello scultore è nello scolpire; e tutta l'opera sua par scaturire dal cozzo della sua eroica volontà contro la dura riluttanza del marmo. Nessun



modellato mai che tradisca l'affondarsi del pollice in una materia cedevole.

Anche nelle sculture del Donatello (vi cito ad esempio il S. Gerolamo inginocchiato) si sente, per tutto, la fattura diretta nel marmo, che si giova di risorse impreviste e imprevedibili, appunto perchè tutte intrinseche alla natura della materia trattata. E dove trovare un più schietto tagliatore di pietre che il grande e rude Iacopo della Quercia?

Una valida controprova di quanto abbiamo affermato ci è data dal nostro Canova. È noto ch'egli usava far mettere a molti punti le sue statue da modelli compiutissimi: ed è altrettanto noto l'invincibile senso di freddezza che viene dalle sue opere, pur concette quasi sempre con alto pensiero, — proprio per colpa della meccanicità aggelata della lavorazione.

Insomma, non stanchiamoci di ripeterlo, la scoltura è prima di tutto l'arte dello scolpire, l'arte di far palpitare la vita, per virtù d'in-

gegno e di mano, là dove essa sembra più esularne — nel sasso; e lo scultore che non sa scolpire è come il pittore che non sappia dipingere, la sarta che non sappia cucire o peggio tagliar nella stoffa. Una contraddizione in termini, un assurdo.

— Ben è vero; — disse il mio attento interlocutore — ma vorreste voi indicarmi a sommi tratti qual'è, secondo la vostra esperienza, la via ch'io dovrei percorrere per cansare codest'assurdo, e riuscire, per quanto lo comportino le mie capacità, a un buon risultato?

— Di tutto cuore, amici miei. Ma vogliam proprio incominciare « ab ovo ». Concetta dunque l'opera nella mente, aiutandoci in ciò con qualche buon schizzo sulla carta, partiamocene senz'altro alla volta di Carrara per visitarvi le cave, e scegliervi il nostro blocco. Io non so alcuna cosa, all'infuori dell'esercizio dell'arte, che possa meglio giovare a



un giovane scultore, che una visita a quelle stupende Alpi Apuane. Quivi tutto parla della magnificenza, della nobiltà e della terribilità di questa materia, in cui noi siamo chiamati a immettere lo spirito vivificatore. Tutto ivi è grande e aspro e solenne. L'aspetto delle montagne biancheggianti, gli immani blocchi giacenti, il rombo delle mine e il picchiar vasto dei martelli, i cumuli immensi di detriti che dànno visibile testimonianza dell'antichità delle cave, della millenaria fatica che l'uomo vi ha durata attorno. La razza stessa degli alpigiani che vi faticano è singolare: maschia e tenace come i prossimi liguri, ma già raggentilita dal buon garbo toscano. Io non so dimenticare la grata impressione che mi fece la prima volta quel loro aspetto grave e pacato, e quel loro così schietto « buongiorno » con cui ad ogni incontro mi salutavano.

Una mirabile divisione di lavoro, un ordine

esatto, una calma operosa, regnano nell'apparente caos che investe tutta la montagna. V'è il dirigente tecnico, il dirigente meccanico, il cavatore, il minatore, il dirozzatore del blocco — e chi ha cura dei ferri, chi della manutenzione della ripida strada per cui si fan slittare i grandi monoliti. Questi, che non di rado raggiungono i cinquecento quintali, sono smossi a mezzo di giganteschi martinetti e ciclopiche leve, e così legati su solidissime slitte di travoni; le quali poi assicurate a grossi canapi che si attorciglian via via a gagliardi piuoli fissati lungo la strada ad ogni 30-40 metri, vengon calate giù al piano. Questo lavoro non si effettua senza pericoli. Del resto, il solo inerpicarsi sulla montagna per quelli scarsi sentieri scavati nella roccia, è ardua cosa. Tutto colà ha qualcosa di immane e di eroico. Nè io vi dico ciò per smania di falso lirismo; ma per farvi intendere tutta la grandiosità, la nobiltà di questo sforzo umano che



voi siete chiamati a coronare e a giustificare con la vostra opera spiritualizzatrice. La quale pertanto dovrà esser degna di tanto arduo e travaglioso principio. Lasciatemi ricordare l'episodio di certo nostro collega (ch'io conosco bene) il quale, giovane, mentre attendeva trepidante nel suo studio il trasporto del suo primo blocco di marmo da cui doveva cavare certa sua statua lungamente meditata, udendo fuori l'aspra fatica dei carradori che frustavano i cavalli, sentiva i suoi occhi empirsi di lagrime pensando se alla fine il suo lavoro trasformatore — l'opera sua d'artista — avrebbe francato il dispendio di tanto sforzo umano e animale.

Il blocco, nella sua primiera forma, ha sempre una sua evidente parentela con la maestà della montagna; parentela che è troppe volte guasta dall'inconsulto e frivolo lavoro dell'uomo. Sicchè si può ben dire che la bella materia era più vicina all'arte quando l'aveva

appena partorita la materna montagna, sussidiandola il rustico alpigiano, che non dopo che vi mise la mano il cittadino « artista ».

Ma tralasciamo cotali tristizie, e con animo ottimista seguiamo le vicende del nostro blocco di marmo; il quale supporrò voi abbiate scelto bene appropriato all'opera che dovete fare. Prima di acquistare il marmo voi avrete dunque approntato nel vostro studio quel sommario abbozzo di gesso che vi dà le linee e le proporzioni principali della vostra statua. Arrivato il blocco al vostro laboratorio, comincerete dunque la « scandagliazione » usando, com'è necessario, de' compassi; e vi sbarazzerete così della parte superflua del blocco: e ciò farete picchiandolo via colla « punta », oppure, se franca la spesa, farete eseguire un « taglio di sega ». Da questa prima operazione, il vostro blocco dovrà uscire già imparentato nella sua forma col fantasma che va sbocciando a mano a mano nella vostra mente.



S'intende che avrete affidato questo còmpito al vostro appuntatore, operaio specialista, che per non aver atteso in vita sua ad altro lavoro, ha realmente maggior pratica allo scandaglio, e braccio più adatto che non lo scultore a tal genere di fatiche: raccomandovi sempre che il lavoro dell'appuntatore, anzichè voler avvicinare il più possibile il modello dello scultore, come usa solitamente, lasci invece un largo margine al suo lavoro di mano e di fantasia; e ciò quand'anche, come nel caso nostro, l'appuntatore non abbia a riprodurre che un sommario bozzettone.

Fatta questa abbozzatura col ferro a punta (mettendo qua e là tra i principali, pochi punti secondari) potrà lo stesso operaio dare poi una larga gradinatura, badandogli voi che non s'attenti mai a tondeggiare i rilievi, ma si mantenga sempre in uno sbozzo nettamente squadrato.

Finita qui l'opera dell'appuntatore, se attinenti alla tua statua vi debbano essere parti

architettoniche, ti suggerisco di farle subito eseguire dal quadratore: e ciò perchè in tal modo lo scultore saprà, anzi vedrà con l'occhio, tra quali motivi prefissi deve svolgersi e vivere la sua statua, e non correrà così pericolo che le sue studiate linee, i suoi ben composti piani, i suoi giusti volumi si trovino poi ad esser soverchiati nell'euritmia generale, o comunque guasti, dalla cornice architettonica.

E ora quì, figliuolo, comincia veramente la tua opera d'artista scultore.

Tu ti ritrovi dinanzi grossamente rifatto nel marmo quel sommario pupazzo che tu foggiasti nel gesso, e che coincideva col primitivo fantasma vagheggiato dalla tua mente.

Ma ecco tu t'avvedi, rivedendotelo di contro, che nel frattempo quel primo germe si è andato sviluppando nella tua fantasia stimolata, e già senti il bisogno di imprimervi una forma più decisa.

Con risoluto coraggio e senza vane esi-



tanze, comincia coll'approfondire le cavità principalissime — i grandi avallamenti — badando che ciascuna sia sempre varia dall'altre; varia, dico, e nell'andamento generale delle linee e nel valor suo di scuro; attento a non uscir mai da quell'equilibrio di vuoti e di pieni, che non è solo una legge fondamentale dell'arte, ma ben si può dire la legge plastica di tutta la vivente natura; ritrovandosi sempre in tutte le formazioni naturali, dalle pose dell'animale ai gesti dell'uomo, dalla struttura del nuvolo a quella del monte, dalla disposizione dei palchi dell'albero alle mobili volute di una capigliatura.

Ora, se tu ti sei accinto a fare un'opera di plastica, è appunto perchè hai concetto nella mente un peculiare equilibrio di pieni e di vuoti, che costituisce così la caratteristica della tua concezione e la ragion d'essere della tua opera: e da quel peculiare equilibrio non dovrai mai dipartirti.

Cura altresì di non cadere in simmetrie e parallelismi di linee che non sian voluti e pensati a un fine preciso. Chè anche cento linee parallele posson riuscire efficaci, quando sian volute da un chiaro e ponderato concetto, non uscite da insipienza o inerzia della fantasia.

In questo tuo lavoro dovrai usare varie foggie di *puntine* o *unghietti* secondo le esigenze del volume di marmo che ti avverrà di dover levare.

Una precauzione poi necessaria per chiunque, puntatore, quadratore, scultore, faccia uso della *punta* o d'altro ferro che percota verticalmente, è questa: di tener sempre presente che l'urto del colpo entra nel vivo del marmo per circa un centimetro e mezzo; e così badisi di lasciare in soverchio tal grossezza di marmo, per rilavorarla poi con ferri non conficchevoli. E come la *punta*, così pure la *gradina*, ma un poco meno, lascia questi segni dei colpi, che noi diciam *bianchi* o *pisti*.



Ti raccomando nel modo più stretto di far sempre procedere il tuo lavoro ugualmente da ogni lato, sì dinanzi, sì sui fianchi, sì da tergo. Che nessun lato si avvantaggi tanto su gli altri da romper l'equilibrio, così da farti uscire da quell'armonia di piani, di volumi, di linee, che dev'esser per te il principio, la via e il fine. Procedi man mano approfondendo vieppiù gli avvallamenti. Usa del ferro a colpi aspri e decisi, violenti magari, che varrà sempre meglio che tentennanti e fiacchi: quel lavoro che può esser fatto con un sol colpo del ferro, riesce sempre male se fatto con due o più. Ti ripeto adunque di aver forza, impeto, ardire e fede in te medesimo; chè se manchi di queste qualità, allora fa' altro mestiere che scolpir pietre: il marmo non si vivifica con le blandizie, ma con la forza del braccio e della volontà. Bada però che se il tuo colpo ha da essere forte e deciso, ha però da esser sempre intelligente, mai

meccanico e casuale. Vuol essere impeto di un entusiasmo d'uomo, e non di bestia. Perciò non lasciar errare il taglio del tuo scalpello a suo piacimento, ma costringilo tu con fermissima mano, ad andar sempre nella direzione anatomica; voglio dire miologica ed osteologica (suppongo tu stia a scolpire un nudo, come la più degna cosa di uno scultore); non che il ferro lasci nel marmo segni in contrasto alle musculature che vi dovran nascere; ma già seguendo e ordinatamente segnando la direzione dei grandi fasci muscolari e delle grandi strutture ossee, la tua scalpellata conduca la materia ad assumere in sè il carattere della carne pulsante. Per tutta questa parte del tuo lavoro, che, come t'ho detto, dev'esser tutta d'impeto di fede e di ardire, ti potrai con vantaggio servir di *puntine unghietti gradine* e *scalpelli* quadri e mezzotondi.

Se ti sarai valso fin quì del mazzuolo a



manico di legno, ti servirà meglio d'orinnanzi il mazzuolo tutto di un pezzo di ferro (che vibra il colpo più secco e nervoso) del peso vario da due a tre Chg. e $^1/_2$, secondo la forza del tuo braccio e la mole di marmo su cui tu picchi. Avverti tuttavia che la maggior forza dev'esser fatta dalla mano che regge lo scalpello, che è in verità quella che col suo fermo governo domina il marmo. La tua scalpellata sia la più lunga possibile: come già ti dissi, cerca di far dare ad ogni colpo di mazzuolo il maggior rendimento che puoi col minor numero di colpi rincalzantisi un sull'altro. Lo spesseggiar di questi colpi a rincalzo ti dà sul marmo quel brutto senso di scalettatura, come fa nei capelli il barbiere inesperto; e ciò potrai evitare solo se la tua mano sinistra sa mantenere il ferro come fosse rinchiuso in una morsa. Hai, ad esempio, da scolpir le pieghe di un panneggio? Come il buon disegnatore con un sol tratto franco segna

subito tutto un piano della forma, così tu con una sola gradinata o scalpellata lunga e continua, incidi da un capo all'altro tutto il piano o linea delle pieghe principali, senza ritorni, senza riprese, senza pentimenti. Ciò che ti dico, per più evidenza, delle pieghe, dovrai pur fare sul nudo o qualsiasi altra forma da scolpire. Che la tua lunga scalpellata risuoni al tuo orecchio come un canto; che il tuo mazzuolo battendo segni un ritmo di allegra fanfara; questa tua letizia d'animo e di braccio manterrà freschezza alla materia, ed i piani sculti nel marmo balzeranno più svelti ed efficaci. Ricordati che la scultura è vita, è gioia, è dolore; e queste forze unite concorrono a formare la bella finzione dell'arte. Vi raccomando a tutti altresì di non lavorar mai sul marmo sudicio. Mantenetelo sempre pulito, non solo perchè agisca subito nei giuochi di chiaroscuro con la verità del suo tono schietto; ma anche perchè non s'obliteri in chi lavora



il senso della nobiltà, della bellezza e purità della materia ch'ei tratta. Lo stile, ricordàtelo bene, scaturisce dalla concordanza del carattere proprio della materia col carattere della figura che vi foggiate. Fin che non smarrirete il senso della venustà del marmo, non cadrete in banalità o sconcezze di esecuzione.

Così pure vi raccomando un grande ordine e stretta consuetudine nella disposizione dei ferri e d'ogni altro utensile intorno a voi, in modo che ogni cosa che vi occorra vi venga sottomano quasi da sè, senza dispendio o interruzione della vostra attenzione intelligente, che vuol esser tutta conversa nel vivificare il vostro marmo.

Ciò che ti ho detto a proposito delle musculature, vale, s'intende, per qualunque altra parte della tua statua o cosa che tu abbia da scolpire. Eccoti una capigliatura ad anella scendenti. Incomincerai ancor quì ad incider le maggiori cavità che dànno la foggia

generale della capigliatura; e dentro quelle segnerai qua e là, a colpi decisi, qualche muover di ciocche nella direzione longitudinale delle anella. Così per una veste, per un drappeggio: accingiti prima agli scuri forti, che ti vivificheranno anche la parte in luce; e poi con pochi colpi risoluti segnerai le pieghe più accidentali.

Per regola generale, da tenersi sempre presente, ogni scuro dovrà essere più largo al fondo che all'imboccatura. E ciò affinchè la cavità produca realmente il voluto effetto di scuro: chè se fosse al fondo men larga che alla superficie, la luce penetrandola da per tutto le toglierebbe tal funzione. Perciò voi vedete che il calco fatto direttamente dal vero manca sempre, non solo di efficacia emotiva e vibrazion di vita, ma anche strettamente di effetto plastico: appunto perchè nella materia inerte conserva ancora le stesse cavità che ha il vero con la sua materia viva. Se per



esempio, nel rendere un panneggio, non slargherai all'interno gli incavi delle pieghe, anzichè un vigore di scuro, otterrai sempre un dispiacevole effetto di canale. Naturalmente quanto più il marmo è trasparente (supponiamo, l'onice messicano) e tanto più questa regola dovrà essere osservata.

Quando poi dovrai approfondire quegli scuri che si trovino fortemente sottosquadra, non dimenticar mai che appoggiando il ferro oppure il *trapano* sull'orlo esterno dell'orificio, quest'orlo vien presto a consumarsi per lo sfregamento assiduo del ferro; però potrai ovviare a ciò, applicando una lastrina di piombo oppure una schiappa di legno, proprio sul punto minacciato.

Così in particolare nel foggiar le cavità anguste e assai profonde, abbi sempre l'avvertenza di tener la bocca dell'apertura assai più stretta di quel che non debba risultare alla fine; perchè il lavorio del ferro che scava

nel fondo, come già dissi, tende sempre per attrito a slabbrar gli orli dell'apertura, rendendola a poco a poco sempre più larga. Terminato di lavorare nel fondo, potrai con ferri adatti, portare la bocca di apertura alla sua giusta proporzione.

Fatto dunque questo intelligente lavoro d'abbozzatuıa di tutto l'assieme, ormai la tua statua dovrebb'essere avviata a buon fine. Ma quì soffèrmati alquanto: pensa, e considera bene; osserva lungamente il tuo lavoro, e con severità interrogalo se proprio corrisponda in tutto a quell'equilibrio e a quell'armonia che già preesisteva nella tua mente. Quando ti sarai reso ben certo di ciò, ripiglia ad approfondire sempre più gli scuri fino a spingerli al loro massimo valore, usando con baldanza il *violino*; od anche lo *stampo,* se lo permette il volume di marmo che sostiene lateralmente il colpo. Maneggia il *violino* con mano ferma e nervosa, ma non priva di agilità e di garbo:



il segno che lascia lo strumento nel corrodere il marmo ha già di per sè un valore espressivo non trascurabile. La volgarità o la gentilezza stessa degli atti delle nostre membra nel lavoro par che si tramandi, ed effettivamente si tramanda, nel carattere finale dell'opera. Talchè, a quel modo che vi raccomandai di mantener netto il marmo anche per certe ripercussioni d'ordine spirituale, così vi consiglio di non lasciar prendere alla vostra persona nel maneggio degli strumenti, *violino* o scalpello o qualsisia, atteggiamenti grossolani o sguaiati; ma ben piuttosto energici e corretti: però che tutto si riflette nello spirito e dallo spirito nell'opera. A tal fine anche il *violino* sia sempre mantenuto ben pulito e scorrevole. Non passate oltre, vi prego, a siffatte esigenze della materia. Lo spirito, per operare appieno, ha bisogno di non incontrare intoppi.

Quando usi il *violino*, specie nei momenti

di maggior sforzo, bada di rinchiudere la punta del trapano anzichè nelle nude dita, in un lembo di cuoio morbido che la cinga come una custodia, a necessaria protezione dell'epidermide delle dita: domina con assoluta padronanza il tuo istrumento, e sii sempre ben vigile in caso che la saetta del trapano, perdendo di colpo il suo punto d'appoggio, non abbia, scappandoti via, a spezzare qualche parte fragile della statua.

Se poi, per un motivo qualsiasi (assenza del garzone, scarsezza di tempo) una forte cavità o uno scuro principale tu non abbia opportunità di farlo col *violino*, potrai ricorrere, come si disse, allo *stampo*. E cioè: isolerai il pezzo da togliere con una serie di buchi fatti con lo stampo, a preferenza piccolo, e raggiunto con essi il piano che vuoi scoprire, picchia via con un unghietto il pezzo che dev'essere eliminato.

Accingiti ora anche alle parti accessorie



della tua statua, drappeggi, capigliature, nastri, fiori, o quel che sia; sempre partendo dagli scuri, scegliendoli e graduandoli opportunamente, in modo anche quì che ti risultino sempre vari; variandoli ti si gioveranno l'un l'altro; e consideràli bene nei loro rapporti con l'impostatura generale della tua statua.

Perciò ti raccomando di non lasciarti prendere dal fascino di lavorare dappresso il marmo, assorbendoti tutto in quella sola particella che stai foggiando ad esclusione di tutto il rimanente della statua; ma discostati ad ogni tratto per mantenerti sempre nella veduta del gioco totale delle luci e degli scuri. Prefiggiti di dover lavorare ancor di più col fervore della mente quando ti discosti dalla statua, e la guardi drizzata dinanzi a te, che quando vi stai sopra con lo scalpello in sul marmo. Sovvienti dei panneggi della *Vittoria di Samotracia* che accompagnano così bene, nella giustezza dei loro scuri e incavi, l'impeto della

figura, e quelli così solenni e austeri, del *Mosè*. Anche nella *Venere di Milo* osserva i fondi bassi delle pieghe che cadon sul davanti, e che sostengono con tanto vigore e tanta grazia quelli cadenti da fianco e fianco.

A proposito di questa accortezza nel giovarsi degli accessori per la distribuzione sapiente de' chiari e scuri a vantaggio totale dell'opera, vedine qualche bell'esempio nella massima scultura di quel peritissimo, anzi irraggiungibile lavoratore del marmo che fu il maestro Bambaia. Se in talune parti del sepolcreto di Gastone da Foix, l'estrema sapienza tecnica ha perfin preso il sopravvento sullo spirito d'arte e sembra essersi fatta fine a sè stessa; nella statua distesa guarda quale stupendo partito egli ha saputo trarre da certi bei particolari decorativi, come la catenella-collana che scende sulla corazza, e la rama d'alloro entro i ben sculti capegli, e le gentili decorazioni del cuscino: e tutte insieme



queste leggiadrie, creando nella parte superiore della figura una vaga tonalità di rotte ombre e luci leggere, fanno poi più evidente e più vasta la calma solenne del guerriero giacente.

È questo il gran pregio degli scuri, o sian forti o sian leggeri, oppure dei fondi bassi, adoperati, s'intende, con sapiente cautela. Ma eccotene un altro esempio, men noto ma non meno chiaro: i fregi scultorei nell'andito al di là della *Porta della Carta* nel Palazzo Ducale di Venezia. L'artefice, forse indottovi dalla semioscurità del luogo, arricchì di scuri profondi i suoi fregi vegetali, e ne isolò tanto le foglie da farle sembrare piuttosto rimesse che sculte dentro la pietra: perciò spandono su tutta l'ornamentazione una vivezza inaspettata. Così ti accadrà non difficilmente di osservare il grande divario di efficacia emotiva tra certi grossi mascheroni, sia antichi sia moderni, gli uni senza cavità profonde che sorreggano e

graduino tutti gli scuri; gli altri con cavità cupissime, nella bocca, negli occhi, nelle masse de' capegli, le quali con lor forti ombre incentrano e vivificano tuttti i piani modellati all' intorno.

E veniamo ora agli *isolamenti*: cioè a quelle parti da scolpire in forte distacco dal corpo principale della statua, cui non aderiscono che per un attacco solo, venendo così a trovarsi quasi isolate nel vuoto. Supponiamo acciò la tua figura abbia un braccio steso in avanti con le cinque dita della mano disgiunte. Naturalmente, se tu lavorassi solo cogli scalpelli su queste piccole parti isolate, esse potrebbero, sotto l' azione dei colpi del mazzuolo, correr pericolo di staccarsi. Convien pertanto usare del *violino,* tirato possibilmente da un fanciullo, non da un adulto, chè da' fanciulli si ottiene nel moto dello strumento una maggior scioltezza e levità. Innestando dunque sul tuo *violino* trapani mezzanelli, co-



mincerai col contornare le dita dal loro apice esterno per inoltrarti con susseguenti *violinate,* sino ad avere liberata del tutto la parte pericolosa. Sia questa, ad esempio, un indice teso. Com'è ovvio, isolerai prima l'apice del dito che non la falange di base; altrimenti ti potrebbe accadere che il peso del marmo soverchio e le scosse del lavoro ti facciano staccare tutto il massello del dito. Dovrai in tal lavoro riguardoso puntare il *violino* sempre verso la massa più resistente. Allorchè sarai co' tuoi isolamenti arrivato al grosso della mano, su questa allora potrai picchiare con ferri delicati, sempre però in tal modo da lasciar un poco sfuggir via il tuo ferro, onde sotto l' azione del colpo impresso, non ti si conficchi nel marmo. (Quest'ultima avvertenza è di regola generale).

Avverti anche che non dovrai mai pretendere di arrivare colla tua *violinata* alla profondità precisa degli ultimi modellati. Bensì

dovrai lasciare sufficiente grossezza di marmo da poter poi in quello ritrovare agiatamente, con ferri adatti, la modellazione definitiva.

E quì permettete, miei giovani amici, ch'io vi racconti a proposito di questi *isolamenti*, che costituiscono per certo una delle maggiori difficoltà tecniche del nostro mestiere, alcuni sfoggi di bravura che furono in onore nei tempi della mia fanciullezza. Non certo, Dio scampi! per muovervi ad imitarli; ma per mostrarvi giocosamente fin dove può giungere l'abilità di mano e la scaltra pazienza in questa nostra ardua lavorazione: e poi, se da una parte il virtuosismo, cioè l'abilità che si fa fine a sè stessa, è da biasimare; d'altra parte niuno può sapere a priori quali possan essere nel corso dell'opera sua le esigenze estreme dell'arte; ed il buon esecutore dev'esser parato ad affrontarle — e possibilmente a risolverle — tutte.

Fra le virtuosità dunque di moda un tempo,



era quella dello scolpire il « Pescatore alla canna », — dove il pescatore era propriamente un accessorio, e il forte dell'opera la canna. Sapete come si procedeva per scolpir questa rarità? Sul filo di una lastra si cominciava col segnare a mezzo di scalpello la rotondità della canna per tutta la sua lunghezza; poi col *violino* si procedeva a isolare il disotto del cilindretto, movendo successivamente dalle due facce della lastra, con la cautela di lasciar unita di tratto in tratto la canna alla lastra per mezzo di puntelli: i quali poi, a lavoro compiuto, si toglievan con la *raspa*, isolando così completamente il fragile gingillo di marmo: che riportato alfine sulla statua figurava, con generale approvazione, la canna.

Ma la più grande meraviglia fu destata una quarantina d'anni sono, per tutta la gente lavoratrice del marmo, dal prodigioso virtuosismo compiuto da certo scolpitore di Viggiù: e si fu di scolpire in un sol pezzo di marmo

una gabbiuzza con tutte le sue gretole e dentrovi un uccellino. Come fece? Segnò prima col *violino* nel suo parallelepipedo di marmo le aperture tra gretola e gretola, badando a tener dapprima ben strette le aperture, e ben grosse le gretole (per quella precauzione già da me raccomandatavi nel parlarvi degli scuri sotto squadra, e cioè di dover tener conto sempre dello struggimento esercitato dal ferro sui labbri di un'apertura). Per queste strette feritoie faceva entrare il trapano, e così or da un'apertura or dall'altra, fino ad isolar nello interno la massa del piccolo volatile: il quale fu per tal modo, non oso dire modellato, ma intagliato come gli permise quel tanto di gusto e d'arte che può supporsi in tali prestidigitatori. Ma il prodigio di mano fu compiuto; e presentato ad un'Esposizione di Torino vi destò scalpore. Così volevano i tempi. In quanto all'esecutore, finì, credo, in manicomio ».



Concesso alquanto alle risa, alle domande e alle esclamazioni de' miei tre ascoltatori, ripresi così il filo della descrizione:

« Siam dunque giunti con la nostra lavorazione ad un punto in cui la figura si presenta al nostro sguardo quasi fosse la statua compiuta, ma come adombrata da un fitto velo che ne attenui ai nostri occhi i rilievi e le profondità. Incominciamo ora, con l'approfondire alquanto gli scuri e con gli isolamenti, a farle assumere una vita più decisa ed evidente. Dovrai accingerti altresì a definir meglio quelle parti secondarie, che prima erano state di proposito alquanto trascurate per lasciar campeggiare più forte la struttura e l'equilibrio generale della statua. Così capigliature, panneggi, accessori vari, che pur rimanendo sempre nelle esigenze dell'armonia generale, porteremo ora bene innanzi, per evitar di avere alla fine spiacevoli squilibri negli effetti decorativi. (È alla fine, ricordà-

telo, che si conoscon gli errori commessi nel cammino). E giacchè siamo alle parti accessorie, io voglio pure rammentarvi che l'arte dello scolpire è essenzialmente un'arte realizzatrice, e che non è, in tesi generale, per la via del vago e del press'a poco ch'essa può giungere alla spiritualità. La spiritualità vuol essere nella concezione delle vostre figure, non nella trascuratezza di singole parti. Chi ha scelto l'arte dello scultore è perchè vuol definire chiaro e forte tutte le cose che immagina; e se la vostra ideazione è dubbia e non sapete costringerla a precisarsi, non pretendiate di tagliarla nel marmo. Badate, poi, come già vi accennai, che tutto può e deve concorrere al sentimento generale della statua; e in questo senso si può dire che non vi sono parti accessorie. Anche nel fare i panneggi della veste della tua figura, non lasciar cadere dal tuo spirito la nozione integra di ciò che stai realizzando; e diversamente vorrai



atteggiarli e lavorarli se debban essere quei panneggi i lembi della veste di Gesù che dice la buona novella; ovvero gli svolazzi della toga di Nerone che assiste all'incendio comandato; o gli avvolgimenti dello scialle in cui la madre cinge e protegge la sua tremula creatura.

Vogliamo, amici, insistere un poco sul vario modo di rendere una massa di capegli? parte oggi trascuratissima dal maggior numero degli scultori, o perchè sia trovata di troppo difficile interpretazione, o perchè sia giudicata poco efficace all'espressione del sentimento generale di una figura. Richiamiamoci alla mente l'orrore degli arruffati capelli del « Laocoonte » che già dicono lo spavento dell'animo e il tremito delle membra; effetto che Agesandro ottenne non certo con la copia oggettiva di un reale arruffio, bensì seguendo le immagini della sua mente accesa, e quelle fermando con sapientissima lavorazione; e la

maschia energia delle ciocche del « David » michelangiolesco; e quei cernecchi appiccicati e pur essi piangenti nella cosidetta « Testa di Seneca »; e la grande diversità di interpretazione, di fattura, e pertanto di espressione, fra la barba fluviale del « Mosè » di Michelangelo, e la barba fitta e vegetante di quell'Omero famosissimo busto antico. Tali opere eccelse ho voluto richiamarvi, non già come modelli da copiare, ma per mostrarvi l'infinita varietà che può e deve sempre intercorrere tra una interpretazione e un'altra, quando derivino appunto dalla risoluta volontà nell'artista di far convergere tutte le parti della sua statua, secondarie o no, all'espressione di un sentimento dominatore ».

Essendo io qui ristato alquanto:

— Permettetemi — disse il mio interlocutore — ch'io vi induca qui ad una digressione. Già in altre nostre conversazioni, noi vi abbiamo sentito esporre qualche cosa di



analogo a ciò che ci accennavate testè, quando, a proposito del drappeggiare, citaste e la toga di Nerone e il mantello di Gesù. Noi sentiamo che dietro tali esempi Voi dovete avere una certa idea generale, e vi pregheremmo di esporcela.

— Ed io ne sono ben contento. Ecco: io penso che l'insegnamento come è impartito oggi nelle nostre Scuole d'Arte, dove l'allievo è messo brutamente in cospetto al modello, senza il sussidio di alcuna idea che glie lo vivifichi e glie lo faccia convergere verso un significato spirituale, non può dare buoni frutti. L'allievo non è mosso così che a fare del suo cervello macchina fotografica a riprodurre ciecamente ciò che ha dinanzi. Ma è questo forse l'ufficio dell'arte? No, certo. Noi dobbiamo dunque stimolare in lui altre facoltà che quelle meramente mimetiche. Dobbiamo, cioè, destare nella sua mente quella che è davvero la genitrice dell'arte, la po-

tenza fantastica. Io vorrei, a tal' uopo, condurmi non altrimenti di quel che faccia un solerte professore di lettere co' suoi scolari. Il quale, col tema che lor propone al comporre, si sforza già di svegliare ed eccitare in loro la virtù della fantasia.

Or io vorrei dire a' miei allievi, a ciascuno a seconda della conoscenza ch'io avessi del suo particolare temperamento: Vedi tu quest'uomo, con questo manto? Egli non è un qualunque modello. Egli dev'esser per te il divin Maestro Gesù (ripiglio per miglior intesa quegli stessi esempi di prima) Gesù, che schernito da' suoi conterranei, si dilunga dalla sua casa e dal suo paese, tra corrucciato e fiero, pronunziando: nessuno è profeta in sua patria. Pensa tu al dolore allo sdegno al compatimento che devono agitarsi in quella sua grand'anima e informare di sè i moti delle sue membra e delle sue stesse vesti.

E a un'altro: Questi, figliuolo mio, non è



un modello da copiare ciecamente. È un soldato, che dopo grand' impeto di battaglia, ha veduto gli sforzi della sua gente coronati di vittoria. Pensa qual'è l'animo suo dopo tanta fatica e tanto periglio, rinfiammato a un tratto dall'ebbrezza di un giusto trionfo. Egli s'aderge a gridarlo ai lontani. Invèstiti tutto di questo pensiero — e vedrai come le forme e ogni linea del suo corpo si magnificheranno e si chiarificheranno a' tuoi occhi: esprimi or tu cotesto nuovo stato della tua visione.

E così via, per gli esempi che vi ho citato più su.

Io vorrei insomma educare insieme gli occhi la mano e la mente dei giovani artisti; e rompere cotesta errata consuetudine di far loro imparare a riprodurre il vero meccanicamente, e poi pretendere che un giorno, quasi a miracolo, lo applichino alle esigenze del pensiero. Applicazione che non può essere fatta che per formule esterne, che è quanto

dire prive di ogni valor d'arte e di spirito. No. Io vorrei che sempre la visione e lo stato d'animo si determinassero insieme e s'influissero scambievolmente. Non credete voi che un insegnamento così fatto potrebbe dare migliori risultati?

— Certo che sì — rispose colui che m'aveva richiesto. — Un tal metodo avrebbe il merito di interessare maggiormente gli allievi allo studio, e togliergli da quell'infausto proposito che fa loro considerare l'osservazione del modello come un peso e un intoppo.

— E sopratutto — aggiunse il più posato dei tre — obbligherebbe lo stesso maestro a mantenere il suo spirito sempre all'erta, per la necessità di trasportare anche l'allievo nell'impeto del suo fervore.

— È forse appunto per ciò — disse maliziosamente l'imberbe — che un tal metodo ha pochissime probabilità di essere adottato nelle nostre Accademie.



Sorridemmo tutt'e quattro di questa conclusione, e ancora io ripresi l'interrotto discorso:

« Ed eccoci per questi vari svolgimenti di lavoro giunti con la nostra statua proprio a quel punto a cui si suole, tanto fallacemente, farla condurre dall'operaio appuntatore. Si tratta ora di addurla al suo pieno compimento.

Terrai ben fermo di cominciare come sempre, perentoriamente dalle parti più incave, proseguendo la lavorazione dall'interno all'esterno. Per esempio, in un viso a bocca aperta, dalla cavità boccale; in un orecchio, dal meato uditivo, e così via, portando ormai questi scuri all'estrema loro finezza. E tienti presente questa verità: che tu non hai a rifare nel marmo le esatte misure delle cavità e dei modellati che ritrovi sul vero: ma in nuova materia, con nuovi rapporti d'ombre e di luci, ridare l'impressione viva e vitale che ti dà la natura. Ed è proprio qui, in codesta

nuova trasposizione di rapporti, che si appaleserà la tua personale visione, il tuo peculiare intùito della vita, la tua potenza trasformatrice e ricreatrice, in una parola, il tuo ingegno d'artista. Ancor dunque una volta ti dico: non essere timido; pecca piuttosto d'ardire; non temere che abbia a scarseggiarti il marmo a' tuoi modellati; ardisci, e troverai sempre marmo abbastanza per arrimediare agli errori del tuo scalpello; procedi pertanto sicuro di te e della tua visione, e lascia ai fanciulli la vana timidezza e perplessità.

Compi pure ora tutti i sottosquadra; fondi e scuri ti risultino levigati all'ultima perfezione, senza il più piccolo segno di esitanza nella modellatura, senza que' benedetti « pisti », che poco visibili dapprima, ti sconcerebbero poi il marmo ad opera lucidata. Insomma questo dev'esser l'ultimo sforzo della tua sapienza di esecutore e di modellatore.

Da queste massime cavità procedi quindi



di grado in grado alle cavità minori, sino a raggiungere col tuo lavoro le più esterne superfici; servendoti di scalpelli tondi e quadri, e quando tu non possa altrimenti, della raspa, o di *carborondium:* badando però che raspa e carborondium sono pericolosi arnesi, in quantochè tendon sempre ad affloscire la modellatura, togliendo l'incisività del segno, per condurre a quella insipida fattura molle e sfatta — « bambagiosa » che noi diciamo — cioè a mo' di fiocchi di cotone.

Così ti adopererai con varietà di esecuzione a interpretare il vario carattere delle diverse parti che costituiscono, supponiamo, un viso. Le parti cartilaginose del sottonaso si distingueranno, pur per il segno della scolpitura, da quelle carnose delle labbra, da quelle ossute della fronte o dello zigomo, dalle più cartaliginose e tremule dell'orecchio, dalle muscolose del collo, e via via: tutto ciò, ripetoti, dovrà risultare dal vario modo

con cui tu saprai condurre il tuo ferro a tentare e istimolare il marmo uguale, e diversificarlo come fa la vita in ogni sua materia. Bada ancor quì a portare avanti tutta l'opera ad un medesimo grado di fattura. Vedi sempre il tuo lavoro da lontano, e ripensalo anche distogliendone talvolta l'occhio. Chè lasciando in tal modo risorger libero il fantasma della tua mente, potrai indi commisurarvi meglio la figura da te realizzata. Non stancarti mai d'osservare la tua statua nell'assieme. Questa è legge indefettibile per ogni buon esecutore.

Giunti che siamo al termine dell'opera, la statua dovrebbe ormai apparirti compiuta e perfetta, senza errori di rilievi, di armonie o di modellazione. Può nondimeno accadere — ed accadde non di rado anche a massimi artisti — di trovare all'ultimo che è necessario abbassar qua un rilievo, diminuir là un volume. I difetti di linea non appariscono ap-



pieno che nell'ultimo compimento. « È quando la statua è finita che la si incomincia ». « La statua si finisce continuando ad abbozzarla » — son massime vecchie, che riflettono bene questa possibilità. Non sbigottirti dunque se ciò ti avvenisse. Riprendi il tuo scalpello e con tutta franchezza riscalpella la parte errata; e se lo scalpello non fa, prendi la gradina; non basta ancora, prendi la *bocciardina*, che ha il vantaggio, con sua larga battitura, di mantener facilmente i piani: salvo rimodellar poi accuratamente con lo scalpello.

Perfetta in tal modo l'opera, ti consiglio di dare alla tua statua una generosa strofinata con sabbia di mare: la quale, mentre serve alla purgazione del marmo, attutisce alquanto le asperità della modellatura, senza peraltro ammollirla fino all'inespressivo, come accade con la raspa. Deve avvenire come del ciottolo che l'acqua allisciò, pur conservandogli tutti i piani della sua struttura caratteristica.

E propaga pure codesta strofinata oltre le parti nude, per la capigliatura e pei panneggi; avvertendo che dove tu non possa con lo strofinaccio, potrai entrare con un legno acconciato all'uopo e di fibra più o men dura giusta il bisogno.

Anche dopo questa specie di velatura a mezzo di strofinìo, ti potrà apparire il bisogno qua o là di una qualche finezza nuova di modellato. Riprendi pure il ferro, una raspetta, o se si tratta di cosa minima, usa la *Roda di Berlino* (pomice artificiale); poi riaccompagna di bel nuovo questi ultimi ritocchi con lo strofinio di sabbia. Ed avrai finito con ciò quel che sia propriamente lo scolpir l'opera.

In quanto alla lucidatura, potrai darla o non darla, come ti consigliano il tuo gusto o le esigenze peculiari dell'opera tua. Se tu mi chiedi su ciò il mio avviso: ebbene, io sono in tesi generale, favorevole alla lucidatura.



Oltre le ragioni di indole estetica, e cioè il desiderio ch'io ho di vedere questa materia del marmo a me tanto cara, tratta dall'amor nostro al suo ultimo splendore — altre ragioni mi confortano d'indole più pratica. La lucidatura ha importanza grande per la conservazione del marmo: inquantochè con il lungo levigare vengonsi a chiudere strettamente tutti i pori della superficie (siccome avviene per il ferro brunito), impedendo pertanto la infiltrazione dell'acqua, che è pur la grande disgregatrice del marmo. Cotal pratica è certo antichissima: a detta degli archeologi, la conobbero gli Etruschi, importandola dall'Oriente; e certo ne usaron gli Egizi, i quali pare vi adoperassero anche ispalmature d'olio cotto. I Greci, per quel che ne sappiamo, altre volte lucidavano, altre no, altre ancora colorivano le lor sculture, venendo con lo strato di colore ad ottenere lo stesso risultato protettivo. È poi da rammentare che Pario e

Pentelico, in cui sopratutto si estrinsecò l'opera scultoria de' Greci, sono, per la omogenea grana e la buona dosatura di carbonato e silice, tra i marmi più resistenti; oltrecchè il clima di quella terra è assai mite, alieno da geli e di poche pioggie.

D'altronde vi ripeto che è questione di gusto personale, di intonazione con tutti i caratteri di uno stile, ed anche di esigenze particolari da opera ad opera. Ma ecco mi vengono a mente due esempi notevolissimi, che illustreranno io credo, quella mia preferenza. Pensate alla bella « Paolina Borghese » del Canova. Non vi par egli che l'espressione di raffinata e squisita voluttuosità a cui certo tendeva l'artista in quell'opera, si avvantaggerebbe, se le membra della bellissima e lascivissima donna, anzichè esser lasciate nella grossolanità del lavoro a raspa, splendessero dei serici riflessi che assume il marmo levigato? Altro esempio significante: la bellissima statua del Bartolini: « La fiducia in Dio » nel Poldi-Pezzoli di Milano. La statua è lasciata a lavoro di raspa: il piedestallo, levigato. Quanta maggiore efficacia raggiungerebbe l'opera, se questo rapporto fosse invertito, e sul piedestallo aspretto la giovane persona apparisse in una materia di delicata e vorrei dire spiritualizzata luce.



Ad ogni modo, eccoti come potrai procedere per ottener buona lucidatura.

Incomincia con pomice artificiale (Roda di Berlino) N. 4, a levigare la tua statua da cima a fondo; userai questa pomice sempre umettata, badando di insistere vieppiù con lo sfregamento nelle cavità, e in particolar modo negli scuri; le quali parti tendono per la lor stessa conformazione a sfuggire all'azione del levigamento. Ricòrdati che il buon risultato di lucidatura dipende soprattutto da questa prima operazione: « marmo ben purgato, è bell' e allucinato »: bada che fin che il marmo

lo vedi umido, sempre ti appare abbastanza purgato; quando poi lo rivedi asciutto, allora sì vi ritrovi e segni e sgraffi. Insisti dunque fin che sia espurgato per davvero.

Fatta questa operazione, lava e risciacqua ben bene la tua statua con spugna e acqua limpida; rinnova tutto il tuo attrezzario di legni, strofinacci, vasi d'acqua: che tutto intorno a te sia pulito ed ogni attrezzo nuovo; però che un semplice granello di sabbia rimasto sulla statua lascerebbe ormai il suo graffio nel marmo. Macina tu alla massima finezza che potrai (con percussione e cilindratura) una sufficiente quantità di pomice naturale, fino ad averne polvere impalpabile, alla quale mischierai il 10% di zolfo in polvere. In questa mistura intingi uno strofinaccio (ottimo a ciò il telone da sacchi) inumidiscilo e poi strofina energicamente tutte le parti della tua figura. Questo che così otterrai è il « mezzo lucido ».

Se non ti basti e tu voglia ottenere lucido



specchiante, compera dal droghiere acido ossalico (salve, figliuolo, alli starnuti!) il qual ridurrai in polvere alla grossezza del sal fino da tavola. Rinnova ancora stracci, legni, acqua, e tutto ripulisci intorno a te; or con lo strofinaccio ancora mezzanamente bagnato sfrega a gran braccio per ogni dove la tua statua. Il lucido riesce più o men specchiante a misura della forza che tu ci avrai messo; compiuta anche questa fatica, se nelle piccole cavità si sia formato qualche grumoletto di acido ossalico, potrai agevolmente toglierlo con l'aiuto di uno stecco inumidito.

Ecco finalmente la tua statua tutta percorsa dai guizzi della luce che sembrano dar moto e vita a' suoi vari modellati. Può accader nondimeno che il tuo occhio non se ne appaghi peranco, e senta desìo di avvolgere il biancore del marmo in una tinta più dolce, che senza togliergli il suo carattere di cosa naturale, lo faccia più grato a' sensi e con-

sono alle cose che lo attorniano. A tale bisogna si conoscono parecchi mezzi; ma il migliore per mio conto è proprio, con vostra licenza, il men buono a dirsi: Prendi orina umana — che con applicazioni più o meno ripetute potrà dare al tuo marmo i vari toni dell'avorio, dal più nuovo all'antico. Per volgerlo invece a tono freddo-verdognolo, vi puoi aggiungere (è graveolente ancora!) sterco fresco di cavallo. Orsù, amico, ti toglierai lo spavento di così ingrati odori con poca nube di cipria profumata, sparsane la tua statua.

Si avvicina del resto assai a questo tono una tintura che si ottiene con far bollire a lungo in acqua tabacco ordinariissimo, insieme alquante buccie rosee di cipolla e spizzico di zucchero. Quand' abbia fatto posatura, filtrasi accuratamente. L'applicherai con pennello, ripetute volte, fino ad ottenere l' intensità di tono che tu vuoi, avvertendo di lasciar asciuttar bene da una volta all'altra.



Vuoi tu una tinta anche più freddigna? Fa' infuso di caffè, spremutovi il succo di foglie d'erbe grasse, allungato il tutto d'alcool industriale, e al solito filtrato: usala sul marmo come le prime indicate.

Bada nell' applicazione di siffatte tinte a non lasciar formar depositi entro le cavità de' tuoi modellati, specie nelle profondità maggiori, dove più facile accade; le quali ti risulterebbero poi sconciamente macchiate. Che se proprio qualche macchiatura ti risultasse, potrai ancora toglierla per mezzo della pomice zolfata di cui parlammo dianzi. Se talvolta il lucido ti riesca appannato per la soffusione di pulviscolo rimasto malgrado la filtratura, non avrai che percorrer leggero la statua con pannolino, per farla riapparire splendente.

Usavan talvolta gli antichi imbitumare le lor statue od inolearle, come già ti dissi, con olio cotto. Pratica che difficilmente potremmo

sono alle cose che lo attorniano. A tale bisogna si conoscono parecchi mezzi; ma il migliore per mio conto è proprio, con vostra licenza, il men buono a dirsi: Prendi orina umana — che con applicazioni più o meno ripetute potrà dare al tuo marmo i vari toni dell'avorio, dal più nuovo all'antico. Per volgerlo invece a tono freddo-verdognolo, vi puoi aggiungere (è graveolente ancora!) sterco fresco di cavallo. Orsù, amico, ti toglierai lo spavento di così ingrati odori con poca nube di cipria profumata, sparsane la tua statua.

Si avvicina del resto assai a questo tono una tintura che si ottiene con far bollire a lungo in acqua tabacco ordinariissimo, insieme alquante buccie rosee di cipolla e spizzico di zucchero. Quand'abbia fatto posatura, filtrasi accuratamente. L'applicherai con pennello, ripetute volte, fino ad ottenere l'intensità di tono che tu vuoi, avvertendo di lasciar asciuttar bene da una volta all'altra.



Vuoi tu una tinta anche più freddigna? Fa' infuso di caffè, spremutovi il succo di foglie d'erbe grasse, allungato il tutto d'alcool industriale, e al solito filtrato: usala sul marmo come le prime indicate.

Bada nell'applicazione di siffatte tinte a non lasciar formar depositi entro le cavità de' tuoi modellati, specie nelle profondità maggiori, dove più facile accade; le quali ti risulterebbero poi sconciamente macchiate. Che se proprio qualche macchiatura ti risultasse, potrai ancora toglierla per mezzo della pomice zolfata di cui parlammo dianzi. Se talvolta il lucido ti riesca appannato per la soffusione di pulviscolo rimasto malgrado la filtratura, non avrai che percorrer leggero la statua con pannolino, per farla riapparire splendente.

Usavan talvolta gli antichi imbitumare le lor statue od inolearle, come già ti dissi, con olio cotto. Pratica che difficilmente potremmo

seguire noi oggi, per la inferiorità de' marmi da noi usati in confronto al Pentelico o al Pario, e la difficoltà altresì di preparare l'olio adatto. Se tuttavia vorrai ottenere questo particolar aspetto untuoso, potrai utilmente ricorrere alla vaselina comune, diffusa sul marmo in strato ben leggero. Ci si può anche attenere a quell' allucidatura con soluzione di cera in acquaragia, che negli studi di Lombardia è detta « cucc ». Tali pratiche hanno sempre per scopo di occludere vieppiù le porosità del marmo, assicurandone meglio la conservazione: hanno d'altra parte l'inconveniente, specie quelle a base d'olio, di trattenere facilmente sulla statua, con l'untuosità, il pulviscolo atmosferico.

E qui, caro amico, terminata l'opera tua in marmo di Iª o di IIª qualità, ti stringo forte la mano, augurandoti....

— Grazie! — interruppe il mio giovane ascoltatore; e stringendomi in effetti con grande



effusione la mano. — Ma vi assicuro — soggiunse tra fiero e ridente — che dopo il tesoro di tanti buoni e minuti consigli che ho ricevuto, mi guarderò dall'applicarli in marmo di IIª, ma sempre lo vorrò di primissima....

— Ricordati, mio giovane amico, — gli replicai a mia volta sorridendo, — del « S. Giovannino » di Donatello scolpito in pietra lavagna, e di tante egregie sculture che Iacopo della Quercia tagliò in pietra serena. È con questo ammonimento d'umiltà, che sarà suggello a tutti i miei più pedestri consigli, ch'io ti voglio lasciare, per rispondere ora a quest'altro amico nostro, che mi domanda intorno alla lavorazione del marmo di Gandoglia.

« Còmpito alquanto più arduo di quello del tuo compagno, o mio animoso giovane. Inquantochè agli stessi travagli creativi di quello, tu dovrai aggiungere le difficoltà di una materia più restìa. Quanto infatti code-

sto Gandoglia è affascinante co' suoi toni di carne e di fiore, e altrettanto è faticoso alla lavorazione per la gran durezza della grana. Sia dunque ben conscio e della bellezza della materia che affronti e delle sue difficoltosità.

Non vorrei che il solo capriccio ti guidasse alla scelta di questo vaghissimo e per noi assai raro materiale (voi sapete che l'Opera del Duomo di Milano ne è, per antico editto, esclusiva assuntrice); ma piuttosto vorrei ti stimolasse una recondita concordanza tra la sua peculiare natura e l'indole dell'opera che tu vagheggi fare: la quale dovrebbe essere insieme leggiadra e forte. La vorrei anche di pochi aggetti, come quelli che poco si confanno a materiali tanto aspri. Pensa alle compatte figurazioni che gli Egizi riserbarono al granito.

Sappi dunque subito che se all'incirca gli stessi metodi ed estetici e tecnici so-



praindicati ti varranno, ti ci vorrà però una lena e una costanza d'assai più lunghe. Fà conto che per ogni colpo dato sul Carrara ti ce ne vorranno all'incirca cinque sul Gandoglia. Anche i tuoi ferri dovran essere di foggia più robusta e soprattutto di tempra più bianca, che è quanto dire più gagliarda. Intendi subito che, data la natura di questo marmo, ben poco potrai giovarti del *violino*, chè tosto la sua punta si « imbolsisce » (cioè perde la tempra) per il rapido riscaldarsi; nè molto ci si avvantaggia con la cautela di tener *trapano* e marmo raffreddati con acqua. Siamo dunque costretti servirci molto largamente del lavoro ad *unghietto*, e per gli scuri più profondi usare lo *stampo*. E i denti di esso stampo sian sempre freschi di taglio.

Per certi corpi minuti isolati (come negli esempi citati dianzi, dita, nastri e oggetti sporgenti, ecc.) dove peraltro il marmo fosse

così *affocato* (che val durissimo) da non potervi usare *violino*, potrai venire a capo dell' isolamento, usando *unghietti* sottili come punteruoli, che scalfiscano il marmo quasi grana per grana, non lasciando affievolire la tua lena per tempo che vi si richieda. Il tuo colpo dato di punta, sia sempre fuggevole; che è quanto dire che il ferro risobbalzando tosto di sul marmo non abbia mai a conficcarcisi; dove, anzi che toglier la minuta scaglietta, verrebbe a determinar per frattura lo stacco della parte che già isolasti.

Come al tuo compagno, così a te pure raccomando impeto d'animo e vigor grande di braccio nell'attaccare il tuo marmo; ricordandoti che nel tuo caso, cotal vigoria dovrà magari esser triplicata.

Con tutti i marmi è opportuno, ma col Gandoglia poi è necessario curare di lavorar prima la parte *rabbuffa* o *controseta*, cioè nella direzione contraria a quella della stratificazione naturale del marmo; dipoi la parte in sua seta giusta; e ciò per poter ottenere anche in sulle linee di incontro del piano in seta e del piano in rabbuffo una lavorazione nitida.



Data dunque cotesta asprezza del Gandoglia, ti verrà utilissimo l'uso delle *bocciardine* di varia dentatura, e più o meno vigorosamente vibrate secondo le esigenze della modellatura, e la saldezza della massa su cui batti.

Come già ti dissi, terrai presente le stesse considerazioni d'ordine estetico già esposte per il lavoro creativo in genere, e la lavorazione del marmo bianco; prendendo la tua statua dalle mani dell'appuntatore allo stato ancora di primo abbozzo, e procedendo con quell' istesso graduale approfondimento degli avvallamenti e degli scuri, curando a quell' istesso modo il costante equilibrio dei valori, delle linee, dei volumi.

Questi scuri ottenuti pertinacemente, un po' coll'uso di *violino*, un po' di *stampo*, un po' di *unghietto*, potrai poi ripulire con *limaia*, soffregandovela a mezzo di legno durissimo od anche con arnese di ferro. (Comprasi questa limaia dagli arrotini).

Sulle superfici esterne, già condotte innanzi nella modellazione come meglio potesti con lavoro misto di *bocciardine* e vigorosissime scalpellate, compirai gli ultimi modellati servendoti di cannuccie ovvero scagliette di *carborondium* o cilindriche o triangolari secondo le varie occorrenze. Con questo mezzo del *Carborondium*, di grana sempre più fina man mano t'avvicini al finimento dell'opera, potrai condurre la tua statua all'ultima finitezza, dalle parti essenzialissime agli ultimi accessori.

Quando l'opera così condotta risponda appieno al concetto della tua mente, lasciato ormai ogni lavoro di ferro, potrai accingerti se vuoi alla lucidatura.



A mezzo di stracci forti, e aiutandoti con legni e con ferri, farai passare tutta la tua statua a sabbia di mare, conducendola a quell'istesso grado di levigatura che il tuo compagno già ottenne con analoghi mezzi, — benchè invero con minor sforzo di gomiti di quel che ci dovrai mettere tu.

Con quelle medesime cautele di pulizia e di lavatura raccomandatevi dianzi, procederai con quell'istessa *Roda di Berlino*, lungamente imbevuta prima nell'acqua; non dimenticando che ad ottenere un risultato equivalente ti occorrerà qui un tempo triplo o quadruplo.

In questa operazione ti avverrà di sentir affiorare sotto la tua strofinatura, qua e là per tutta la superficie del marmo certe spinosità, quasi punte di chiodi, che noi chiamiamo proprio « bullette », e queste non provengon che da ciò: che la *Roda di Berlino* riesce a smaltire molto più prontamente la parte calcarea del Gandoglia che non la

silicea o quarzosa, che in esso tanto abbonda; la quale, isolandosi, produce quell'affioramento di punte dure. Per eliminarle, e dare a questo marmo miglior lucidezza, metterai sotto il tuo strofinaccio di cencio tre o quattro foglie di robusta *stagnola*, e intriso il tutto di *spoltiglia*, procederai al solito paziente strofinio sul marmo umidiccio. E ti raccomando di dividerti il tuo còmpito giorno per giorno: chè se ti mettessi fin da principio a vagare per ogni parte della statua, stai certo che finirebbe prima la tua lena che il còmpito intrapreso. Venuto alfine a capo di questa fatica, lava ben bene la tua statua, con pennello, dal caratteristico color cioccolato lasciatovi dalla *spoltiglia*, ed osservando quelle solite norme di rigorosa nettezza, prendi ora nuovi strofinacci di tela sacco, oppure cenci di calza disusata, che inumidirai in acido ossalico; e così passa e ripassa alacremente con quelli. Anche quì



dovrai levare a mezzo di uno stecco umettato quei residui d'acido ossalico che si raccogliessero nelle piccole cavità.

Il tono del Gandoglia lucidato ha spesso un che di duro non troppo gradevole. Ad ovviarvi, potrai usare di quelle medesime patine suggerite per il marmo bianco, con preferenza per l'infuso di tabacco. Credo che così la tua statua dovrebbe aver raggiunto la desiderata gradevolezza anche nel tono del colore: che se tu vorrai ammorbidirlo tuttavia, potrai usare ancor quì della vaselina o di cera in acquaragia.

Ed ora anche per te, o animoso amico, l'augurio che la tua forte e intelligente e diuturna fatica abbia raggiunto quella pienezza d'effetti in te e nel pubblico tuo, che è l'ambito e degno coronamento dell'opera d'arte.

Affrettiamoci ormai ad appagare con brevi parole il terzo compagno, che vuol sapere

come procedere per ultimar la copia di un'opera sua, già recatagli a *punti* da un appuntatore provetto.

La cosa quì è assai più ovvia che nei casi precedenti, trattandosi ormai di rifare, non di creare *ex novo*. Bada non di meno che la riproduzione non ti diventi strettamente una copia, con quella particolare frigidezza propria d'ogni cosa ricopiata. Altro è ripetere, richiestine, un pensiero; altro è ribalbettare meccanicamente le già dette parole. Ogni nuova volta dovrai dare alla tua opera, nella peculiarità dell'esecuzione, un'impronta novella. Perciò ti consiglio di mutare sempre qualcosa da una riproduzione all'altra; quando tu non possa alcun particolare plastico, tenta almeno un nuovo modo di interpretazione, una nuova orientazione della tua sensibilità, che meglio s'addica alla qualità del nuovo marmo; tieni presente il trapasso della tua opera da un marmo molle a un marmo più



duro, o viceversa; da uno chiarissimo a uno più scuretto; chè chi ha per davvero animo d'arte, gli basterà questo pur lieve mutamento della qualità della materia per trovare nuove vie alla sua sensibilità, ed imprimere così all'esecuzione un carattere nuovo; — senza contare che il primo dovere d'ogni artista generoso è di aggiungere qualcosa ogni giorno al suo io profondo; e questi quotidiani acquisti, tra la prima creazione dell'opera e la sua riproduzione, dovranno pure apparire nelle peculiarità del tuo modellato. Il quale sarà così o più nervoso o più pacato, o più complesso, o più sintetico, insomma con nuovo viso dalla prima volta. Questa ansietà di interminabile perfezione, che è forse il segno più notabile dell'artista, è essa che deve imprimere ad ogni nuova riproduzione di un'opera nostra, che pur già ci pareva perfetta, il carattere di cosa fresca e vitale.

Per lasciar adito a questo tuo desiderio

di continuo perfezionamento, farai che l'appuntatore ti consegni il lavoro con pochi punti di riferimento (questi, peraltro, tratti con tutta esattezza) — tra i quali avrai agio, e sarai anzi forzato, se in te, come ben credo, può veramente lo stimolo dell'arte, a introdurre impreviste novità.

Userai l'avvertenza che l'appuntatore, nel mettere i suoi punti, usi di una *concoletta* stretta assai, in modo che se tu creda poi opportuno, come pur accadde al grande Rodin per il suo « Bacio », di non toglier più quella pur piccola grossezza di marmo lasciata dalla concoletta, i buchini di essa essendo minimi non abbiano ad isconciare col loro aspetto la venustà dell'opera, come accade per l'appunto nel bel gruppo del Rodin.

Così pure raccomanderai all'appuntatore, quando passa il marmo con la gradina, non si avvicini troppo al piano dei punti segnati con la concoletta; ma lasci anzi un cotal



spessore di marmo, che il tuo scalpello vi possa operare con forza, freschezza e novità.

Eseguisci pure ora (o fa eseguire dal quadratore, se vi siano architetture) le parti del tutto accessorie della tua opera, com'è talvolta panni, oggetti ecc.; poi accingiti pure ad approfondir gli scuri pienamente, potendo nel tuo caso spinger l'esecuzione d'ogni singola parte fino all'estrema finitezza; posto che tu non avrai più da risolvere i grandi problemi creativi e di impostazione generale, com'era nei casi de' tuoi due compagni: problemi che dobbiam supporre aver tu risolti appieno nel tuo primo marmo originario, — chè non vorresti altrimenti accingerti a riprodurlo. Si intende che per essere quì il tuo lavoro più pacato e minuto, dovrai predisporti anche ferri più minuti e gentili che non nel primo lavoro creativo: scalpelli di tutte le foggie, dal quadro al tondo, e trapani pel *violino* in abbondanza e di varie maniere. Ti terrai sempre sotto-

mano un'ottima mola in pietra di Sarnico, su cui affilar di frequente i tuoi ferri, da tenerli sempre senza tacche; chè ogni tacca lascia nel marmo un segno che non è tuo, ma di cieco caso, e come tale inespressivo e al tutto fastidioso; ed essa mola terrai sempre ben pulita e risciacquata.

Nella tua esecuzione non avrai più bisogno di quell'impeto e quasi violenza che molto raccomandai a' tuoi due compagni per il lavoro di creazione: bada, nondimeno, che il tuo scalpello sia sempre retto da una mano salda e nervosa, tal che lasci ognora nel marmo un segno non punto floscio, ma incisivo: chè tu devi pur sempre mirare all'espressione e al vigor della vita. Sia dunque anche la tua scalpellata sempre nella direzione miologica, mai vaga e spersa od a sè stante, ma collegata a tutte l'altre e precisa — come una nota musicale che quella è e non altra — espressiva e plastica, come la pennellata di buon pittore.



Con la medesima nervosità e allegrezza di mano e d'anima, procedi dunque dagli scuri su su alle parti più esterne — modellando così tutta l'opera tua a ferro di scalpello, tralasciando il più che puoi l'afflosciante raspa. Là dove il colpo del mazzuolo temi ti toglierebbe troppo di marmo, raschia pure col taglio del tuo scalpello; chè esso è proprio l'organo, e vorrei dire, l'arto che noi, scultori, ci siam fatto ad esprimer netto i vari sobbalzi dell'anima nostra. Troverai buoni ausiliari, dove proprio t'occorra, per le ultime modellature, nella *Roda di Berlino* di vari numeri, nel *Carborondium* e nella carta vetrata.

Anche tu non dimenticar mai che la scultura vuol essere sempre considerata nel suo effetto totale; e perciò devi ad ogni quando trarti discosto dal cavalletto, ed osservarla nel suo insieme: lo ripeto anche a te, lavora ancor più col cervello e l'animo arrovellato che con

la mano. Nè ti vinca la falsa considerazione, che trattandosi ormai di riprodurre cosa già ben pensata ed espressa, tu puoi tralasciar di vederla nel suo assieme. Da presso, la scultura sempre vince con la materiale evidenza de' suoi particolari rilievi; ma devi poi vedere che cosa avvenga di codeste evidenze particolari quando si considerano nei loro rapporti generali.

Persuaso che tu sia di aver raggiunto ormai quell'ultima perfezione che ti segnava la mente e le tue forze ti consentono, potrai come ne' precedenti casi, dare una passata a tutto il tuo marmo con sabbia di mare; e prima di metterti alla lucidatura, considera ancora una volta l'opera tua con tutta severità ed oculatezza, se mai la sabbia l'avesse in qualche posto troppo ammorbidita, e non abbisognasse qua e là di qualche lieve ultimo ritocco: dopochè procedi pure alla lucidatura coi mezzi consigliati a' tuoi due compagni.



Altrettanto potrai fare per patine e grassi.

Ed ecco, non mi rimane anche a te che augurar buon esito e felici successi all'opera tua; alla quale, come a quelle de' tuoi due amici, il Ciel voglia non capiti disgrazia di alcuna frangitura. Che se mai malauguratamente vi capitasse, eccovi la ricetta per la preparazione di buon mastice :

Prenderete alquanto coagolo (formaggio fresco) e calce viva, ma alcun poco sfiorita dall'umidità atmosferica, nella proporzione di 6 parti formaggio e 4 di calce, uno spicco d'aglio pesto; stemperate minutissimamente su una lastra di vetro per un buon quarto d'ora, con spatola o lama di coltello; — applicherete il vostro mastice su entrambe le facce della frattura, che costringerete ben forte o con lacci o con gravità di pesi, secondo l'opportunità del sito. Non rimovete prima di 10 o 15 giorni, specie se d'inverno, essendo ogni mastice buono di tardo indurimento. Siate

molto guardinghi nell'usar mastici già pronti in commercio, di cui non conoscete la composizione; chè è facile incappar male, e se ne possono avere pessimi effetti.

Ed ora, a tutti tre: arrivederci, amici miei; rivenite presto a trovarmi con la contentezza in cuore per le opere compiute, per la larga rinomanza avutane, e, se il Destino voglia, per l'onesto e confortevole rimuneramento ».

Dopo queste parole, i miei giovani amici se ne andavan tutti lieti e forse anche un po' tronfi, come se l'augurio fattogli si fosse già tradotto in realtà nella loro immaginazione. Ma come stavano per passare la soglia, a me venne il pensiero di richiamarli con un « *pis pis* » famigliare, a cui essi si volsero sorpresi.

— O, e i ferri? — dissi loro.

— Che ferri?

— I ferri, dico, per lavorare le vostre statue.



— E che? dovremo fare noi anche i ferri?

— Vi dimenticate adunque, nella vostra fretta di gloria, di Michelangelo che voleva farsi da sè anche i cavalletti a sopportar le sue statue, e i ponti a salir su ad affrescar i muri? Voi soli potrete foggiarvi gli strumenti esatti, forti e aggraziati, per compiere il miracolo di spirar nel marmo la vita stessa dell'anima vostra.

Quelli mi guardavano un po' raumiliati.

— Suvvia — dissi loro; — non si tratterà precisamente di farli, ma di acconciarli volta per volta, secondo le occorrenze del lavoro.

E trattili meco nel cortiletto dietro il mio studio, mostrai loro in un canto la mia piccola fucina.

Il fuoco vi ardeva; ed un mio garzoncello stava proprio aggiustandosi una *punta*. Alla vista dell'ilare fatica del fanciullo che

batteva sveltamente sul ferro affocato, i miei giovani amici si rinfrancaron tosto, compiacendosi al ferver del lavoro. Cessato che quello ebbe il suo battere, io ricominciai, additando man mano intorno gli oggetti enunciati:

« Vi ci vorrà dunque un piccolo mantice, una incudinetta d'acciaio ben liscio, martello di buona battitura e tenaglie. Incudine e piatto del martello siano leggermente convessi. Carbone, possibilmente di castano, che brucia meno i ferri; un vaso d'acqua per la tempra. Acqua distillata è l'ottima. Essendo tuttavia dispendiosa a procurarsi, userete pur bene dell'acqua piovana, purchè rinnovata di frequente.

I ferri sian sempre foggiati in linee eleganti e suasive all'occhio: chè questa che chiamiamo eleganza e bellezza altro non è se non il segno che l'organo ha trovato la forma pienamente atta alla funzione sua; —



oltrechè giova sempre all'artefice non essere, nella sua creazione di bellezza, distolto da alcun urto di cosa brutta o comunque contraria a quel suo anelito.

Arroventerete dunque il vostro ferro non eccessivamente; cioè poco più in là del rosso aranciato. Se aggiustate delle *punte*, badate nel picchiare per accuminarle, di tener le sfaccettature in diritta corrispondenza co' piani longitudinali del ferro (e così, di regola, per ogni sorta ferri). Quanto meno calde darete al ferro (cioè meno volte, nel corso di una aggiustatura, lo rimetterete al fuoco, e pertanto quanto più rapido e preciso sarà il vostro lavoro di battitura) e tanto meno sfibrerete il metallo. Quando il ferro è stato così affocato che dà scintille, è da considerarsi ormai bruciato; conviene raffreddar subito la parte bruciata immergendola nell'acqua, e staccarla senz'altro con un buon colpo di martello. La tempra della *punta* dev'es-

sere di un color plumbeo-violaceo (tempra molle), la quale userete pure per le *gradine*. Per foggiar queste, battuto il ferro a scalpello, fatelo raffreddar con lentezza sotto la cenere calda (per evitar che l'acciaio troppo indurisca), poi con lima a triangolo vi inciderete i denti. Per lo scalpello, le stesse cautele nella forgiatura: e raccomando che la parte forgiata sia lunga in modo che il ferro non vi risulti tozzo, ma di gradevolissima linea; snello e svelto, come suol fare il disegnatore con l' allungar l' appuntitura della sua matita; la tempra sia alquanto più dura che per i precedenti: tale che la caratteristica iridescenza del metallo risulti di un color fulvo come in spighe mature.

Regola generale: prima di temprar ferro, ripulirlo con la lima da ogni scoria che vi possa esser rimasta.

Per la forgiatura dei trapani, non forgiate subito in tondo la parte inferiore, ma



sfaccettatela prima in quadro, e poi man mano più tondeggiante, radducendo in giù col martello il grumolo d'acciaio che dovrà formarne la punta: la quale appiattirete poi con pochi colpi. La tempra del trapano stia per durezza tra quella dello scalpello e quella della *punta*, cioè di un bel color viola. (Ricordate che la calda, per qualsiasi tempra, dev'esser molto indietro di calore a quella della foggiatura).

In quanto alle *bocciarde*, vi converrà farle foggiare dal fabbro, e riservarvi di farvi voi con lima i denti, mantenendo tra essi grande regolarità; così che ne risulti propriamente come un reticolato. Lo stampo invece potete forgiarlo da voi, essendo di facile fattura. Cotesti ferri tempererete più o men forte, secondo la qualità dell'acciaio e del marmo che avrete a lavorare; seguendo per queste tempre le solite norme, badando in più ad immerger nell'acqua stampi e boc-

ciarde esattamente a perpendicolo, in modo che i denti abbiano temprarsi tutt'insieme ad ugual grado.

Per ogni altro ferro vi varranno norme analoghe alle anzidette.

Ben s'intende che per la lavorazione del Gandoglia, la tempra di ferri deve esser proporzionatamente più dura. (La tempra è tanto più dura quanto maggior lunghezza di bianco lascia sopra la zona turchiniccia).

E qui dando per davvero commiato ai tre pazienti giovani:

— Ed ora — aggiunsi — usate pure dei vostri ferri cotanto aggiustati, per incider sotto l'opera il vostro nome — « molto modestamente ».



Il giorno era ormai finito, e l'aria imbrunita mi toglieva ogni possibilità di rimettermi al lavoro. Sentivo in me, rimasto solo, una vaga malinconia, benchè non mi paresse di aver speso la mia giornata inutilmente. E così riandando in me le cose discorse, mi ripetevo questo pensiero:

Io sono stato quì a scervellarmi per spiegare a parole quest'ardua e appassionante lavorazione del marmo — e sarei pago se le mie parole fossero valse, non certo a insegnarla, che ben altro ci voglion che parole, ma ad inanimire quei tre volenterosi a cimentarvisi da sè. Ma non sarebbe conveniente con tanti danari si spendono nelle

nostre Accademie in insegnamenti di dubbia efficacia, ci fosse almeno un'aula dove un maestro di conosciuta perizia insegnasse nella pratica questa lavorazione del marmo — base e ragion prima di tutta l'arte scultoria? E perchè non ci dev'essere proprio in questo nostro paese, patria e luogo già de' più grandi Maestri di quest'arte, non solo, ma uno de' più ricchi del mondo in bellissimi marmi? E ciò non è più stravagante e alfine vergognoso, quando tali scuole sono pure a Londra, a Berlino, a Friburgo, paesi duri all'arte, scarsi di marmi e di artefici e orbi delle tradizioni di quest'arte?

E non sapeva darmi risposta.

Terminato di stampare
nella " Tipografia Sociale „ di Carlo Sironi
in Milano
il XXV Luglio MCMXXI.